

FLORIAN
ILLIES

TEXTE
ZUR
KUNST

GERADE
WAR
DER
HIMMEL
NOCH
BLAU

S. FISCHER



märchenhaft«. Denn die Brillanz von Grosz ergibt sich genau daraus, dass er die Fratzen der Gesellschaft, ihre Dickbäuchigkeit und geistige Leere in einer Kunst erzählt, die etwas von Kinderbuchillustrationen hat, von Märchen. Und ja, »märchenhaft«, so ist auch der Singsang von Gottfried Benns Gedichten aus der »Krebsbaracke«, die Kessler hier mit Grosz in den kulturellen Zusammenhang stellt.

George Grosz ist der große Schilderer der Explosionskraft einer Gesellschaft, die ihre traditionellen Klassenunterschiede mit dem Ende der Monarchie verloren hat. Auch deshalb ist Kessler zu ihm hingezogen. Denn ihn, den als Kind vom Bankierssohn zum Grafen emporgeschossenen, faszinierten bis zum letzten Tag die geheimen sozialen Codes. Vor allem bezieht sich Kesslers Distinktionsbewusstsein auf den Zusammenhang von gesellschaftlichem Rang und ästhetischem Niveau: »Plebeisch und geschmacklos«, das ist, wie ein Tagebucheintrag vom 10. Juli 1904 zeigt, für ihn ein Synonym. »Arme-Leute-Kunst« könnte eine Erfindung von ihm sein, so gerne benutzt er den Begriff. Genüsslich referiert er einen Besuch bei Walther Rathenau im Jahre 1919 und dessen Fazit: »Heute sei die Zeit der kleinen Leute.« Und wenn er Besuch von Richard Dehmel hat, dann empört er sich, dass dieser statt Frack einen Überrock trägt, um dann besänftigend zu resümieren: »Man muss ihn eben nehmen wie er ist: kleiner Mittelstand mit Genie.«

Die Gleichzeitigkeiten und Absurditäten einer sich auflösenden Klassengesellschaft findet man wohl selten so präzise zusammengefasst wie in Kesslers Tagebucheintrag vom 24. Januar 1919 anlässlich der Ermordung von Rosa Luxemburg: »Gefrühstückt mit dem Fürsten und der Fürstin Bülow. Natürlich war hauptsächlich von Spartacus die Rede. Bülows wohnen im Eden-Hotel, nachdem die Schießerei sie aus dem Adlon vertrieben hat, und haben mit der Garde Schützen Division dort Verkehr. Die Fürstin sagt, sie habe von den Vorgängen bei Liebknechts und Rosa Luxemburgs Ermordung nichts gemerkt, das Hotel sei ganz still gewesen. Ihre Kammerjungfer sei Rosa Luxemburg zwischen Soldaten auf dem Flur begegnet, einer kleinen Frau, die ruhig mitging ...« Das ist ein verstörender

Livebericht aus dem Windschatten einer Revolution, als das Alte und das Neue einen Moment noch nebeneinander hergehen, als sei die Richtung noch nicht entschieden.

Das Aufeinandertreffen seiner eigenen ästhetischen Welt mit der fremden, sich verändernden Gesellschaft hat Kessler in einem Tagebucheintrag genau beschrieben. Am 21. Februar 1919 beschreibt er die Situation in Weimar, wo sich gerade die Nationalversammlung konstituierte, die er mit einem schönen Bonmot abfällig ein »Mittelding zwischen Bierbank und Conclave« nennt: »In mein Haus, das bisher ganz von den Erinnerungen an van de Velde, Hofmannsthal, Gordon Craig, Maillol, Rodin, Bodenhausen, Ludwig von Hofmann, Nietzsche erfüllt war, schlägt das sonderbar herein; wie ein Fabrikschlot in eine Landschaft.« Was er mit dieser »Landschaft« meint, also seiner feinnervigen inneren Seelenlandschaft, das waren für Kessler die tänzerischen Bewegungen einer Ruth St. Denis, die er 1906 in Berlin sah und deren Stil in duftigen Pastellen von Ludwig von Hofmann erfasst wurde, die wie eine Illustration zu Kesslers Tagebucheintrag vom 18. November 1906 wirken: »Ich habe nie eine Kunst gesehen, die so vollkommen wie ihre Bewegungen Dasselbe ausstrahlt wie junge Blüten, zartes Grün und der frische, reine Himmel im April.« Kunst also als Natur – das ist Kesslers Ideal. Nun ist Kessler, wie gesagt, kein Theoretiker. Aber er beschreibt 1919 mit einer Metapher, wie sein bisheriges Kunstverständnis in Frage gestellt wird – denn der Fabrikschlot steht für die Industrialisierung, aber auch für die Demokratisierung. Er erkennt, dass die Zeit der Masse gekommen ist – dass sein Kunstsinn aber nur für jene schlägt, die das Individuum feiern, die »aristokratische Form der Kunst«. Als genau 20 Jahre später Josephine Baker am 13. Februar 1926 in seiner Wohnung tanzt, da wirkt sie verstört von der Gesellschaft der Soiree, die Kessler da veranstaltet, verunsichert – erst als sie »La Méditerranée« erblickt, Maillols große Skulptur, die von Kesslers Wohnung später ins Pariser Musée d'Orsay gewandert ist, da packt sie plötzlich das Feuer: »Man sah: der Maillol war für sie viel interessanter und lebendiger als die Menschen, als Max Reinhardt, Harden, ich.« Das ist natürlich auch ein verstecktes Selbstporträt: Auch Kessler selbst,

dieser einzigartige Menschensammler, dessen Tagebücher Begegnungen mit 30000 Personen verzeichnen, wandte sich ab 1918 immer mehr von den Menschen ab, die ihm fremd wurden – lebendig und interessant blieb ihm nur die geliebte Kunst des Jugendstils.

Dieses Gefühl verstärkt sich immer weiter in den zwanziger Jahren, die Masse Mensch, »Berlin Alexanderplatz« von Döblin, das ist für ihn die Vorstufe der Hölle, ästhetisch gesehen. Aber Kessler konnte ohnehin alles nur ästhetisch sehen – er war der Überzeugung, dass es damit zugleich auch moralisch höllisch geworden war. Als er am 25. Mai 1927 im Zug von Zürich nach Deutschland reist, notiert er angewidert: »In Freiburg fiel mir die Hässlichkeit der Menschen auf. Auch hässlicher, grauer Tag. Keine angenehme Rückkehr in die Heimat, sondern ein Gefühl des Fröstelns, physisch und ästhetisch.« 1919 konnte er sich noch wärmen an seinen Erinnerungen an die ästhetischen Linien des Jugendstils, die er selbst wie schützende Decken um sich geschlungen hatte. 1927 waren diese Erinnerungen aufgebraucht, der Jugendstil perdu, vom Bauhaus-Geist hinweggefegt und Harry Graf Kessler ästhetisch heimatlos geworden in einer voranstürmenden Gegenwart. Die Fabrikschlote hatten die ganze Landschaft verdunkelt. Oder wie es Kessler sagt: »Alles proletarisiert. Alles auf Schaufenster, auf den unteren Mittelstand.« Der Graf resigniert vor der ästhetischen Anspruchslosigkeit der Masse. 1901, in seinen goldenen Tagen, hatte er van de Velde in Brüssel besucht und am 7. März notiert: »Er verneint, dass seine Kunst ein anderes Ziel als die vollkommene Schönheit habe. Dagegen stimmt er bei, dass die Serénité ein ethisches Resultat im Ruskinschen Sinne habe, indem sie den Menschen, der in ihr lebt, kräftige – d.h. Kraft spare, die die Hässlichkeit zur Gegenwehr verbraucht.« Genau diese Widerstandskräfte gegen die Hässlichkeit waren bei Harry Graf Kessler mit dem Beginn der Weimar Republik aufgebraucht. Ihm wurde kalt.

Francis Haskell

Die Geschichte des Geschmacks

Es gibt einen Stern am Oxforder Himmel, der nie seine Position verändert. Nacht für Nacht strahlt er über der Walton Street, und nur wenige haben ihn je verlöschen sehen. Im Schein dieser schlichten Neonlampe sind in den letzten dreißig Jahren einige der wichtigsten Beiträge zur neueren Kunstgeschichte entstanden. Zugleich hat dieses Licht so manche Studenten von Francis Haskell, die gerade von einem Besuch im Kino oder im Pub nach Hause kehrten, streng und gleißend an ihre Pflichten gemahnt. Vielleicht ist es die Misere der deutschen Universität, dass die Studenten ihren Professoren heute nicht mehr beim Arbeiten zuschauen können.

Francis Haskells erstes großes Thema war die Frage, wie Produktivität entsteht. 1963 erschien seine Studie »Patrons and Painters«, in der der Versuch unternommen wurde, Kunst nicht aus der Perspektive des Künstlers, sondern aus der Sicht der Besteller zu beleuchten. Anhand des italienischen Barock zeigte Haskell auf einer unerhört breiten Quellenbasis, wie naiv der Glaube an die unbegrenzte Phantasie des Künstlers ist, wie determinierend für viele zentrale Werke der Kunstgeschichte hingegen das Wollen und der Geschmack des Auftraggebers. Das Buch, das mit kaum fassbarer fünfunddreißigjähriger Verspätung inzwischen auch auf Deutsch vorliegt (»Maler und Auftraggeber«, Köln 1995), hatte im angelsächsischen Raum sofort eine große Verehrerschar. Doch während es Haskell gelungen war, der Kunst ein ganz frisches, neues Koordinatensystem einzuziehen, verloren sich viele seiner Nachahmer im biographischen Detail. In der Durchdringung des Stoffes wie des unnachahmlichen Belebens der historischen Quelle muss man bis zu Jacob Burckhardts »Beiträge zur Kunstgeschichte« zurückgehen, um Vergleichbares zu finden. Es ist darum auch kein Zufall, dass Haskell Burckhardt gerne seinen »Helden« nennt und ihm in seinem letzten monumentalen Werk, »Die Geschichte und ihre

Bilder« (München, 1996), ein weithin sichtbares Denkmal setzt. Es ist ein etwas kurioser Umstand, dass Haskell vor allem mit diesem Buch, das am gewandelten Blick auf die Historie eine luzide Gelehrten-geschichte über die Jahrhunderte hinweg erzählt, in Deutschland bekannt geworden ist. Denn das imposante Werk ist für sein Denken vielleicht am wenigsten charakteristisch.

Haskells unorthodoxe Art, kunsthistorisch zu denken, stellt sich am eindrucksvollsten dar in seinem Buch »Rediscoveries in Art«, das 1976 erschien. In diesen Vorlesungen widmet sich Haskell jenem Bereich der Kunstgeschichte, den man bei uns so kalt mit »Rezeption« umschreibt, der für ihn aber etwas mit »taste«, mit Geschmack zu tun hat. Was in »Patrons and Painters« in der Durchleuchtung der Wünsche der Auftraggeber seinen Anfang nahm, dann in zahlreichen Aufsätzen und Rezensionen vorangetrieben wurde, schwang sich hier zur eigenen, unabhängigen Gattung auf: zur Geschmacksgeschichte.

Wie in all seinen anderen Büchern so speisen sich auch diese Kapitel, die dem England und Frankreich vor allem des 19. Jahrhunderts gewidmet sind, aus einer unerhörten Fülle an veröffentlichten und unveröffentlichten Dokumenten, Briefen, Bildern. Man muss nur wenige Sätze lesen, um in den Sog von Haskells Darstellungsweise hineingezogen zu werden. Er meidet Fremdwörter (und möglichst auch Sekundärliteratur), er schätzt eine milde Ironie, vor allem jedoch Originalquellen. In zwei, drei Sätzen entwirft er umfassende Porträts von kunstgeschichtlichen Haupt- und Nebenfiguren, gleich ob im Italien des 17. oder im Berlin des 19. Jahrhunderts. Stärker kann man Sätze kaum anreichern, knapper sie kaum formulieren. Seine Bücher sind ein munter fortfließendes Parlando, das seine Thesen nicht mit lauten Trompeten verkündet, sondern in leisen Tönen, fast nebenbei. So gelingen ihm in den bisher nicht ins Deutsche übersetzten »Rediscoveries« die nachvollziehbaren Beweise dafür, dass im Sinne des vergangenen Jahrhunderts »Alte Meister« nur solche waren, die einmal vergessen waren. Und in einem anderen Kapitel führt er plausibel vor Augen, dass die präraffaelitische Bewegung in England die Wertschätzung für die Kunst vor Raffael keineswegs beschleunigt, sondern vielmehr